DIRCK BOUTS

ND
634
P3
afl 1A
Lfg. 3

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01170852 6

II
B
585

LIBRARY
MAR 17 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

DIRCK BOUTS

PALET SERIE

EEN REEKS MONOGRAFIEËN
OVER HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE SCHILDERS

VIJFTIENDE EN ZESTIENDE EEUW

DIRCK BOUTS

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

DIRCK BOUTS

DOOR

MR. M. J. SCHRETLEN

MET ACHT EN VEERTIG AFBEELDINGEN

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

DIRCK BOUTS

DOOR

Mr M. J. SCHRETLEN

ONDER de vele kunstenaars, die door de rijke, welvarende steden der Zuidelijke Nederlanden in de 15e eeuw als het ware met magnetische kracht aangetrokken werden, bevond zich menige Hollander. In de groote centra van handel en cultureel leven werden hun meer kansen geboden dan in de nog maar poovere Noordelijke provinciën. Ook Dirck Bouts, die één der grootste figuren zou worden onder de „Vlaamsche primitieven", hoorde tot hen, die hun vaderland den rug toekeerden en hun heil gingen zoeken in een nieuwe omgeving. Wij danken aan Van Mander in zijn levensbeschrijving der Nederlandsche schilders de belangwekkende informatie, dat hij uit Haarlem geboortig was. En dit was bij dezen conscientieuzen kunstgeschiedschrijver niet maar een bloote mededeeling, maar zij berustte op een grondig onderzoek ter plaatse, dat hem zelfs in staat stelde, Bouts' woonhuis in de Spaarnestad aan te wijzen. Hieruit volgt, dat Bouts niet alleen reeds als schilder in Haarlem gevestigd is geweest, maar er ook bekendheid verworven had, want ruim 100 jaar na zijn dood leefde zijn naam er nog voort. Helaas gelukte het Van Mander niet te achterhalen, bij wien Dirck van Haerlem – zooals hij hem betitelde – in de leer was geweest. En zoo zal het ons wel nooit gegeven worden, een voorstelling te krijgen van den bloei der schilderkunst te Haarlem in de eerste 60, 70 jaren der 15e eeuw, waarvan de voortbrengselen in den beeldenstorm van 1566 bijna geheel zijn ten onder gegaan. Onder de talrijke indicaties, die wij bezitten, dat deze bloei er toch belangrijk geweest moet zijn, is zeker niet de geringste, dat Dirck Bouts omstreeks 1445 deze stad als een gevormd schilder verliet, om zich in het welvarende Leuven te vestigen. Men kan slechts gissen, wat hem genoopt heeft, zijn stil en rustig geboortestadje met de zoo bij uitstek schilderachtige omgeving te verlaten om het te verwisselen met het zeker veel levendigere en drukkere, maar hem, den nuchteren Hollander, toch volkomen vreemde Leuven, dat toen ter tijde een gewichtig centrum van universiteitsleven was. Zal men er hem toe uit-

genoodigd hebben en gelokt met een opdracht? Hieruit zou men dan ook kunnen concludeeren, dat zijn schildersroem toenmaals reeds ver buiten zijn woonplaats was doorgedrongen. Of waren het Haarlemsche vrienden en bekenden, die, studeerende aan de Leuvensche Hoogeschool, hun stadgenoot geraden hebben naar dit centrum van wetenschap en kunst te verhuizen, waar hij een veel dankbaarder en ruimer arbeidsveld zou vinden? Van wat hij in zijn geboortestad gewrocht heeft, resten ons helaas geen concrete overblijfselen, maar toch is een spoor van zijn kunst en zijn stijl, zooals wij die later in volle ontplooiing te Leuven leeren kennen, in Haarlem na te wijzen. In de eerste plaats zien wij in het eenige bekende werk van den Haarlemmer Albert van Ouwater, de opwekking van Lazarus in het koor eener kerk voorstellende (een werk, dat omstreeks 1460 daar ter stede moet ontstaan zijn), een zeer sterke verwantschap – gevend of nemend? – met Bouts' kunst (blz. 56). Bijzonder talrijk zijn echter de voorbeelden van stijlverwantschap in miniaturen en vooral houtsneden (zoowel in blokboeken als incunabelen) uit de Haarlemsche school; hier zien wij tot in de 80er jaren dezen invloed doorwerken, wel een bewijs, dat zij grondig gevestigd moet zijn geweest.

Zijn Hollandsche vorming nu en de karakteristieke eigenschappen van zijn landaard bracht hij mee naar zijn nieuwe vaderland en zij zullen – zooals wij hieronder nader willen bezien – een interessante nuanceering teweeg brengen in den stijl der Vlaamsche primitieven. Men neemt aan, dat Dierick Bouts omstreeks 1410 te Haarlem is geboren en dat hij circa 1445 verhuisd is naar Leuven. Dit laatste jaar wordt afgeleid uit den leeftijd zijner zonen, waarvan Dirck Jr. in 1476 een huwelijk aanging, terwijl men beider portretten op het Sacramentsaltaar uit 1468 meent te kunnen aanwijzen. Zijn vestiging en 1e huwelijk moeten dan omtrent bovengenoemd jaar (1445) hebben plaats gevonden. Hij trouwde met een Leuvensch meisje, Catharina van der Brugghen, genaamd „metten gelde", waaruit blijkt, dat hij al aanstonds in de vermogende en aanzienlijke kringen der stad werd opgenomen. Wij zien dit bevestigd door zijn tweede huwelijk, dat hij in 1473 sloot met de weduwe van een burgemeester, Elisabeth van Voshem. Uit zijn eerste echtverbintenis bezat hij twee zonen, die beiden schilder werden en twee dochters. In 1475 overleed de kunstenaar, die tot hoog aanzien gekomen was, naar men aanneemt op gevorderden leeftijd.

Een middeleeuwer schilderde zijn werken niet met het doel, eer of roem te verwerven en hij signeerde ze daarom behalve in uitzonderingsgevallen ook niet; hij wenschte in onbekendheid te blijven. Een bescheidenheid, die ons modernen kunsthistorici eens veel hoofdbrekens zou

180 × 151 cm

LAATSTE AVONDMAAL – ST. PIETERSKERK TE LEUVEN.

kosten! Maar de vrome schilder uit die dagen wist zijn werk ter eere Gods veilig opgeborgen in kapel of kerk en een portret bij echtgenoot of gade; hijzelf bleef bescheiden op den achtergrond. In de kleine, overzichtelijke gemeenschap van een 15e-eeuwsche stad, waar alles zich binnen de wallen afspeelde, behoefde hij ook niet naar faam te streven; ieder kende toch den meester-schilder en wist hem voor een nieuwe opdracht

DETAIL VAN HET LAATSTE AVONDMAAL.

te vinden. Alles wat in de kerken hing of stond was in meerdere of mindere mate een condominium van alle parochianen. Maar wij nu staan voor de moeilijkheid al die werken der primitieven, die geen namen van makers dragen, in te deelen in groepen en scholen en er de auteurs van

DETAIL VAN HET LAATSTE AVONDMAAL.

na te sporen. Bij de groote persoonlijkheden met sterk individueele karaktertrekken valt dat niet moeilijk, iets wat niet gezegd kan worden van de talrijke medewerkers en epigonen, die bijna steeds om de corypheeën heenzwermden. Zoo heeft ook Dirck Bouts zijn schilderijen nooit gesigneerd en het is aan een gelukkige vondst van den Leuvenschen archivaris Van Even in 1864 te danken geweest, dat wij zijn naam hebben kunnen verbinden met twee nog bestaande pronkstukken der laatmiddeleeuwsche schilderkunst: het Sacramentsaltaar voor de Pieterskerk te Leuven en de twee groote gerechtigheidstafereelen voor het Raadhuis aldaar geschilderd. Deze schilderijen vormen het uitgangspunt voor de studie van Dirck Bouts en om deze beide hoofdwerken heeft men door stijlvergelijking nu zijn vrij omvangrijk œuvre kunnen groepeeren. Later heeft men 's meesters naam in oorkonden te Leuven nog gevonden van 1460 af.

Het groote van 1464 tot 1468 geschilderde Sacramentsaltaar is een triptiek en sinds 1918 weer in haar geheel in de Pieterskerk te Leuven opgesteld. Het middenpaneel stelt het Laatste Avondmaal voor (blz. 3), aangerecht in een zaal, die lijkt op den refter van een klooster; de vier zijpaneelen (telkens 2 boven elkaar) vertoonen de voorafbeeldingen,

80 × 69 cm
ELIAS IN DE WOESTIJN – VLEUGEL VAN HET SACRAMENTSALTAAR
ST. PIETERSKERK TE LEUVEN.

die in het Oude Testament van het Avondmaal te vinden zijn. Wij zien hier den kunstenaar in de volle ontplooiing van zijn kunnen en tevens met al de kenmerkende eigenschappen van zijn persoonlijkheid. De wijze van uitbeelden is geheel oorspronkelijk; hier komt de zin voor werkelijkheid van den Hollander typeerend voor den dag. Een thema, dat zich zoo bij uitstek leent tot idealiseeren, verplaatst Bouts in de nuchtere

DETAIL VAN HET LAATSTE AVONDMAAL.

realiteit van een kloosterruimte. Het gezelschap zit ongedwongen geschaard om een tafel, waar de gebruikelijke voorwerpen, glazen, messen, een tinnen schotel enz. te zien zijn; dienknechten (waarvan de

86 × 69 cm
ONTMOETING VAN ABRAHAM EN MELCHISEDEC
VLEUGEL VAN HET SACRAMENTSALTAAR
ST. PIETERSKERK TE LEUVEN.

figuur rechts waarschijnlijk een zelfportret is) bedienen. Het verheven zinnebeeld is gebracht in de sfeer van het dagelijksche leven. Niet weinig wordt deze indruk verhoogd door de zuivere afstemming van het in alle onderdeelen nauwkeurig geobserveerde binnenkamersche licht; dit valt door de hooge gothische vensters, legt sprekende accenten en werpt fluweelig donkere slagschaduwen. Inderdaad heeft Bouts hier de adem der werkelijkheid over de voorstelling uitgeblazen en elk theatraal effect is dan ook volkomen afwezig. Wanneer men vergelijkingen wil maken met werken van tijdgenooten of voorgangers, dan is hier de ontwikkeling, die men vaststelt in de kennis der perspectivische teekening en het gevoel voor ruimte zeer groot, want nog géén voor hem heeft zóó consequent de verhouding van figuur tot omgeving gevoeld en begrepen. De hier voorgestelde personen kunnen zich allen in deze eetzaal vrij bewegen en rondloopen (men vergelijke hiermee eens het nog zoo uiterst primitieve ruimtegevoel van Jan van Eyck in het prachtige dubbelportret der Arnolfini in hun woonkamer). Dan kan men hier, zooals op elk meesterwerk der primitieve schilders, het hart ophalen aan een schat van details; elke figuur is het portret van een levend wezen met een eigen persoonlijkheid en innerlijk leven. Vrome aandacht vermengd met verbazing teekenen zich af op de gezichten der discipelen als hun meester het brood neemt en de symbolische woorden spreekt. Hierbij komt dan uit, hoe magistraal Bouts zijn compositie, zonder Rogier's grootsche praal en rhythme te bereiken, heeft opgebouwd, zoodat de Christusfiguur niet alleen concreet het centrale middelpunt der groep vormt, maar ook geestelijk alles en allen samenbindt en aller aandacht en blikken tot zich trekt. Hoe is hier elk gevaar, in een tooneelvoorstelling te vervallen, meesterlijk ontweken! Immers alles blijft op

86 × 69 cm
INZAMELEN VAN HET MANNA – VLEUGEL VAN HET SACRAMENTSALTAAR.
ST. PIETERSKERK TE LEUVEN

het niveau van nuchtere werkelijkheid. Dan kan men zijn oogen te gast laten gaan aan de kostelijke stillevens, die op dit paneel te genieten vallen; de fijn doorlichte koolstronkglaasjes, de stil glanzende tinnen schotel met vele pakkende lichtreflexen en – om niet te vergeten – de kleine ronde, knapperig gebakken broodjes, wat alles op de gedekte tafel te zien valt. De doorkijkjes door vensters en openstaande deuren lokken

86 × 69 cm
HET PAASCHFEEST DER JODEN – VLEUGEL VAN HET SACRAMENTSALTAAR – ST. PIETERSKERK TE LEUVEN.

de blikken naar buiten, naar de blijde natuur, want ook hiervan was Bouts een grootsch en lyrisch vertolker. Wij behoeven slechts ons oog te laten weiden over de zijvleugels van dit retabel om de heerlijkste natuurstemmingen te ondergaan, die tot de schoonste behooren, welke in de 15e eeuw in de Nederlanden op dit gebied gewrocht zijn. Op het tafereel, waar Elias in de woestijn door een engel gespijzigd wordt, is deze woestijn tot een liefelijk zomerlandschap omgetooverd (blz. 6). Een bekoorlijke vegetatie, niet alleen van boomen maar ook van planten en bloemen, te midden van rotsen en glooiende weiden, waartusschen zich een bergweg kronkelt onder een blauwen Zuidelijken hemel en overgoten met een heerlijk zonnelicht – kan men zich een idyllischer oase als kluizenaarsoord voorstellen? Door het bijzonder teedere licht zou men zich op dit paneel misschien nog eerder in de lente kunnen voelen, maar op het volgende – de ontmoeting van Abraham met Melchisedec – bevindt men zich volop in den zomer (blz. 8). Hoog staat de zon en werpt korte zware slagschaduwen. Alles baadt zich in de weelde van het zomersche zonlicht, dat geen enkel detail verdoezelt. Zonder opsmuk is de begroeting en het overhandigen der geschenken uitgebeeld met het eerbiedig wachtende gevolg en de lange stoet van dienaren met de paarden op den achtergrond.

Het fraaiste landschapsschoon valt hier te genieten aan den gezichtseinder: in het heldere licht der zon duikt er een stad op, waarachter zich het heuvelige land in de nevelen van het verschiet verliest. Het zoo voorlijk begrip voor ruimte, dat wij op het middenpaneel prezen en dat bij geen zijner tijdgenooten in de Nederlanden in zoo sterke mate ontwikkeld is, kan men ook hier wederom signaleeren. Bij geen toch ontmoet men dit inzicht en begrip voor de moeilijkheid, om voor- en middenplan te laten overloopen als op deze beide paneelen. Al brengt

323 × 182 cm

DE LEGENDE VAN KEIZER OTTO – DE TERECHTSTELLING VAN DEN ONSCHULDIGEN GRAAF – BRUSSEL KON. MUSEUM

DETAIL VAN DE VUURPROEF DER GRAVIN VOOR DEN KEIZER

hier Bouts niet in eens de oplossing – die immers pas ver in de 16e eeuw gevonden zou worden – toch benadert hij deze reeds op treffende wijze. Om precies te beseffen, wat dit alles zeggen wil, moet men eens vergelijken, hoe b.v. Memling een generatie later nog steeds volkomen te kort schiet om de moeilijkheid van het „middenplan" tot een oplossing te brengen. Meestal tracht deze populaire schilder de opgave te omzeilen, door het te doen schuilgaan achter zijn figuren en is dit laatste niet het geval, dan ziet men bij hem den ver verwijderden achtergrond aanstonds, zonder tusschenschakel, aansluiten vlak achter den voorgrond. Een vergelijking tusschen afbeeldingen van beider schilderijen zal dit aan een ieder duidelijk maken. De grootste ontroering wacht den beschouwer echter nog op het derde paneel, voorstellende de inzameling van het manna door de Joden in een woestijn, wederom vol natuurschoon (blz. 9). Hier demonstreert Bouts, op zoek naar natuurstemmingen, zijn grootste vondst: hij verplaatst het voorval in de prille pracht van den morgenstond. De zon rijst juist uit boven de kim en toovert in al de heerlijkheid van het ochtendgloren een scala van fijn roze en zacht oranje tinten tegen de even blauwende lucht, hier en daar met transparante wolkjes

DETAIL VAN DE TERECHTSTELLING.

bedekt. Het zachte morgenlicht glijdt over het groen der boomen en grijsbruin der rotsen en belicht de veelkleurige figuren in wonderlijke harmonie. Onze Hollandsche schilder benadert hier wellicht het hoogste en tevens het meest kenmerkende van zijn kunst, want hierom mag men hem waarschijnlijk wel den ontdekker der „natuurstemming" en daarom den eersten eigenlijken landschapsschilder in de Nederlandsche schilderkunst noemen. Jan van Eyck is hem zeker voorgegaan met zich in de oneindige verscheidenheid der natuur te verdiepen en hij was het, die met een vóór hem nooit vertoonde werkelijkheidszin de zichtbare wereld ontdekte en de vroeger nog steeds symbolisch uitgebeelde religieuze gegevens in een materieele werkelijkheid verplaatste, waardoor God en zijn Heiligen in concrete menschelijke gestalten temidden van een stukje onzer aarde gezet werden. Zijn oog tastte alles af, hij verdiepte zich in elke materie en gaf alles in meedoogenloos realisme weer, zoodat zijn stofuitdrukking het volmaakte benaderde. Boomen, planten en bloemen wist hij niet alleen in hun individueele karakteristiek, maar ook in den glans van het zonlicht op onovertroffen wijze uit te beelden; zijn landschappen zijn echter nog een veelheid van

details, alle gezien in hetzelfde licht. Een groote schrede verder gaat nu Bouts als hij de effecten van belichting in hun eindelooze wisseling en in hun scala's van kleur en toon ontdekt en daarvoor aan een landschap een bepaalde „natuurstemming" weet toe te voegen, een licht, dat in haar verscheidenheid alles samenbindt. Dit is daarom te merkwaardiger, daar deze meester hiermee een typischen trek van zijn Hollandschen landaard vertoont. Van Mander raakt bijkans in vervoering, als hij bij het bespreken van den Haarlemmer Albert van Ouwater diens prachtige landschappen vermeldt – die hij nog mocht aanschouwen, maar die voor ons helaas verloren zijn – en dan schrijft hij „dat te Haarlem de landschapsschildering schijnt te zijn uitgevonden". Deze uiting krijgt nu meer relief, als wij vaststellen, dat Dirck Bouts, een zoon van Haarlem, in Vlaanderen een geheel nieuw element in de schildering van het landschap introduceerde. Hiermee verraadt hij wederom zijn scholing en vorming in de Spaarnestad. Even later – in de 80er jaren der 15e eeuw – zal dan ook daar ter stede Geertgen tot St. Jans op zijn „Johannes den Dooper" het schoonste en weelderigste landschap van zijn tijd, waarin de puurste lentestemming leeft, schilderen, waardoor de bijzondere roep van Haarlem nog eens geboekstaafd wordt.

In de 15e eeuw was het in de Nederlanden gebruik in de rechtzaal, waar recht gesproken werd, geschilderde tafereelen op te hangen, waarop de gevolgen van het wijzen van een rechtvaardig en van een onrechtvaardig vonnis uitgebeeld werden – dit ter beleering zoowel van rechters als van aanklagers. In de laatste jaren van zijn leven kreeg Bouts van de overheid te Leuven de gewichtige opdracht, om voor de rechtzaal in het Raadhuis aldaar twee groote paneelen te leveren, waarop de legende in beeld gebracht moest worden van Keizer Otto, die op de valsche beschuldiging zijner echtgenoote een onschuldige ter dood veroordeelde, waarop de straf na ontdekking der valsche aantijging volgde (blz. 11 en 15). Hij schijnt deze werken, die waarschijnlijk tot de laatste van zijn hand gerekend kunnen worden, niet geheel beëindigd te hebben; aan enkele zwakheden kan men zien, dat zij door een ander afgemaakt zijn. De paneelen, die meer dan 3 m hoog en bijna 2 m breed zijn, behooren om deze afmetingen tot de grootste stukken, die, voor zoover bekend, in Vlaanderen geschilderd zijn. Zij vertoonen den schilder Bouts in al zijn kwaliteiten, zijn uitmuntende zoowel als zijn zwakke. Uit een oogpunt van zielkundige vertolking der gebeurtenissen met de reacties erop van de verscheidene erin optredende personen, getuigen zij van het hoogste meesterschap; weinigen hebben, zeker in zijn tijd, de verschillende gemoedsaandoeningen in gelaat en gebaar zoo rijk gevariëerd en zoo pak-

323 × 182 cm

DE LEGENDE VAN KEIZER OTTO – DE VUURPROEF VAN DE GRAVIN VOOR DEN KEIZER – BRUSSEL, KON. MUSEUM.

kend uitgebeeld. Tot de aangrijpendste momenten op deze stukken moeten wel gerekend worden houding en gebaar, waarmee de valschelijk aanklagende keizerin haar echtgenoot, in wien twijfel en aarzeling leven, tracht te overreden (blz. 13); de woorden van troost, die men den ter executie gevoerden beschuldigde met zijn echtgenoote ziet wisselen, of de ontroering en schrik van den keizer en zijn hovelingen, als zij zien, dat de gade van den onthalsden edelman de vuurproef ongedeerd doorstaat en daarmee zijn onschuld bewijst. Bouts doet zich hier ook kennen als een portrettist van de hoogste orde; de koppen der rechters en hovelingen zijn psychologisch diep doorwerkte menschelijke tronies, ongetwijfeld beeltenissen van bepaalde personen. Meesterlijk is verder de expressie van aandoening, die hij mede in zoovele handen heeft weten te leggen; deze handen spelen hier een gewichtige rol en verhoogen niet weinig het spel der ontroering, die door de figuren vaart. De geraffineerde stofuitdrukking en de feeërieke kleurenpracht der paneelen laten hier den meester ook op het hoogtepunt van zijn coloristisch vermogen zien.

Een zwakke zijde van dezen in het gemoed zoo diep peilenden schilder vormt vaak zijn compositie; ongetwijfeld, vooral door de groote afmetingen, is ook hier geen eenheid, geen synthese in de groepeering bereikt. Op dit punt staat hij ten achter bij zijn tijdgenoot Rogier van der Weyden, van wien dit trouwens een der sterkste zijden was. Beide tafereelen zijn bundels van onderdeelen, die betrekkelijk los samenhangen. Spiritueel is er zeker een band, maar lineair nauwelijks. Rhythme in de compositie is geheel afwezig en daarom missen deze stukken ondanks hun grootte elke monumentaliteit. Primitieve schilderijen leenen zich in het algemeen uitmuntend tot het maken van detailfoto's, omdat de kunstenaars alles nog geïsoleerd hebben bekeken – het volkomen begrip voor samenhang van figuren tot omgeving werd pas in de 17e eeuw gevonden – maar weinig 15e-eeuwsche schilderwerken kan men als deze zóó succesvol in stukken knippen om telkens fraaie onderdeelen te verkrijgen, die elk op zich een schat van innerlijk leven bezitten, iets, wat zeker op een leemte wijst in de synthese der compositie. Deze beide werken van een grooten zoon der lage landen bevonden zich eens in de collectie van Koning Willem II, maar werden met diens heele verzameling in 1850 in veiling gebracht om voor ons land verloren te gaan. Thans sieren zij de zalen van het Koninklijk Museum te Brussel.

Deze besproken schilderijen nu – het Sacramentsaltaar en de Gerechtigheidstafereelen – zijn de eenige, waarvan het auteurschap van Dirck Bouts met volkomen zekerheid vaststaat. De bovengenoemde archivaris Van Even vond in de archieven te Leuven de oorkonden,

DETAIL VAN DE VUURPROEF DER GRAVIN VOOR DEN KEIZER.

waarin ze besteld en uitvoerig beschreven werden. Zij vormden dus het uitgangspunt voor de moderne kunstgeschiedenis om het œuvre te ontdekken en te rangschikken van den eminenten meester, die zich hier openbaarde en die Dirck Bouts heette, te Leuven werkte en geboortig van Haarlem was. Hoe grooter meester en hoe sterker individualiteit, hoe gemakkelijker het valt, anonyme werken te groepeeren. In het al-

gemeen is men het in de kunsthistorische wereld dan ook gauw eens geweest, welke werken er tot het œuvre van Dirck te rekenen zijn en onaantastbaar bezit dit thans een plaats in de geschiedenis der kunst; geen locaal chauvinisme ook heeft ooit gepoogd om er – zooals bij Jan van Eyck en Rogier – stukken van af te zonderen en aan anderen toe te schrijven. De opgave is nu, om zoo mogelijk in chronologische volgorde, werken van zijn hand aan te wijzen, die van circa 1445 – het jaar van zijn vestiging te Leuven – af tot aan het ontstaan van het Sacramentsaltaar (tusschen 1464 en 1468) geschilderd zijn.

Toen Dirck Bouts naar Leuven kwam, werd de geheele Vlaamsche schilderkunst beheerscht door de machtige figuur van Rogier van der Weyden, die in Brussel werkzaam was. Zelf voortgekomen uit de school van Jan van Eyck, had zijn sterke persoonlijkheid een geheel eigen programma ontwikkeld en zijn ongebreidelde verbeeldingskracht had een wereld van nieuwe voorstellingen geschapen. Tafereelen uit de Passie en het leven van Jezus en Maria had hij telkens nieuwe vormen gegeven, wier dramatische effecten door hun oorspronkelijkheid en daarnaast door een sierlijk rhythme der compositie niet nalieten, een geweldigen indruk te maken, niet alleen op het publiek, maar vooral op zijn collega's in de kunst. Men ziet dan ook tijdens zijn leven en zelfs nog tientallen jaren na zijn dood, dat bepaalde voorstellingen, zelfs geheele composities, die hij gecreëerd had, min of meer nauwkeurig door anderen worden nagevolgd of lichtelijk gewijzigd in andere voorstellingen worden ingevlochten. Het kan daarom geen verwondering wekken, dat ook Bouts, afkomstig uit een provinciestadje in Noordholland, bij zijn verschijnen in Leuven sterk onder den indruk kwam van den grooten voorman der Vlaamsche meesters, die zoo hoog in aller aanzien stond. En deze indruk is zoo ver gegaan, dat hij ook een paar maal composities van Rogier heeft overgenomen en ze – weliswaar op zeer persoonlijke wijze – heeft verwerkt. Daar nu deze ontleeningen in slechts enkele zijner werken te vinden zijn, en daarnaast al zijn overige zeer sterk van eigen vondsten getuigen, ligt het voor de hand, aan te nemen, dat hij dezen invloed in den allereersten tijd van zijn vestiging te Leuven ondergaan heeft, toen alles wat hij er aanschouwde, voor hem nieuw was. Dit leidt er toe, de enkele werken, waar bovengenoemde invloed te bespeuren valt, in de eerste jaren van zijn werkzaamheid in zijn nieuwe woonplaats, dus van circa 1445–1450 te stellen. Dit zou dan de scherpzinnige opmerking van Friedländer bevestigen, die de vier – veel betwiste – paneelen met de verkondiging, de Ontmoeting van Maria en Elisabeth, de Geboorte van Jezus en de Aanbidding der Koningen, welke zich in

86 × 71 cm
GRAFLEGGING – LONDEN, NATIONAL GALLERY.

het Prado-Museum te Madrid bevinden, voor vroege werken van Dirck Bouts heeft verklaard (blz. 22, 23 en 25). Want juist in deze stukken is de invloed van Rogier en zijn zelfs ontleeningen aan hem het sterkst te vinden. Reeds bij den eersten oogopslag valt het den beschouwer op, dat de wijze, om de tafereelen in een architectuur-omlijsting, overdadig met beeldhouwwerk versierd, te plaatsen, direct ontleend is aan Rogier van der Weyden, die in zijn vroege periode verschillende zijner werken – o.a. het Maria-altaar en het Johannes-altaar – met deze gebeeldhouwde

bogen encadreerde. Voor den Haarlemmer was dit iets geheel nieuws, dat hem zóó getroffen heeft, dat hij het nabootste. Verder ging hij intusschen nog, toen hij – voor het tafereel van de Ontmoeting van Maria en Elisabeth – de geheele compositie van Rogier overnam [1]), de stand der figuren met als achtergrond een landschap, dat links een doorkijk biedt, terwijl er rechts een kloosterachtig gebouw verrijst (blz. 22). Weinig stukken nu van deze twee groote tijdgenooten leenen zich zoo uitnemend als deze beide werken met de voorstelling van Maria's Ontmoeting, tot een vergelijking en waardeering van beider kunst. Want het karakter van hun zoo verschillende artistieke persoonlijkheid treedt hier geheel aan het licht. Bij Rogier vormen de voorgestelde personen eigenlijk het geheele schilderij, het landschap is er slechts een achtergrondvulling; de figuren der beide vrouwen, geteekend met een sierlijk lijnenspel van manteldraperieën, zeer theatraal gebarend en sterk geïdealiseerd, zijn er een verheven abstracte uitbeelding van de groote gedachte, die achter hun weder-

82 × 34 cm
ST. HIERONYMUS – ZIJVLEUGEL VAN HET ERASMUSALTAAR – ST. PIETERSKERK TE LEUVEN.

[1]) De Ontmoeting van Maria en Elisabeth door Rogier in de verzameling Speck v. Sternburg te Lütschena en dezelfde voorstelling in het Museum te Turijn (blz. 23).

zijdsche voorspelling schuilt. Bij Bouts daarentegen is deze eerbiedwaardige episode uit het Nieuwe Testament, waar de aanstaande moeders elkaar de geboorte van Jezus en Johannes voorspellen, van alle verheven idealiseering ontdaan en dood-nuchter in het dagelijksche leven geplaatst. De ingetogen, jeugdige Maria heeft de vrome schuchterheid van een jong meisje, terwijl Elisabeth, meer bedaagd, alle kenteekenen van de zorgen des levens reeds draagt. Naar sierlijkheid in stand of in den plooienval der mantels wordt niet gezocht; slechts eerlijke eenvoud en ontroerende menschelijkheid is des schilders doel. Maar de meeste aandacht, wat nog het sterkst de verschillende geaardheid dezer kunstenaars accentueert, verdient de wijze, waarop Bouts hier het landschap mee laat werken. Hier is dit niet meer een bloote achtergrondvulling, zooals bij Rogier, maar hier staan en gaan de beide vrouwen *in* het landschap. Zij zijn er als het ware een onderdeel van en kunnen er in rondwandelen. Er wordt hier begrip getoond voor de verte en ruimte niet alleen, maar ook voor den toon en het licht buiten in de natuur; de onderdeelen, de boomen, de waterpartijen en vooral het bouwwerk worden in onderlinge

82 × 34 cm
ST. BERNARD – ZIJVLEUGEL VAN HET ERASMUSALTAAR – ST. PIETERSKERK TE LEUVEN.

8ɔ × 56 cm
ONTMOETING VAN MARIA EN ELISABETH
PRADO-MUSEUM TE MADRID.

grootte-verhouding geobserveerd en reeds min of meer in een atmosferisch licht gezet. Zoo zien wij, dat bij den Hollander steeds de landschapsschilder om den hoek komt kijken, zoo gauw de gelegenheid daartoe zich maar aanbiedt. Het naturalistisch zoo uiterst fijn afgestemde tafereel valt dan ook wel geheel uit den toon van de sculpturale architectuur-omlijsting, maar juist dit spreekt er voor, dat Bouts alleen onder de eerste indrukken van zooveel nieuws tot zulke schilderkundige contrasten kon komen. Maar leerzaam voor de kennis der beide meesters blijft het te zien, hoe Bouts het abstracte, streng geidealiseerde gegeven van den precieuzen Rogier omzette in een nuchter realisme, waarin diepe menschelijkheid en een zuiver natuurgevoel een plaats kregen. Nog eenmaal vindt men in zijn œuvre de voorstelling, omlijst door een gebeeldhouwden steenen boog en wel in de kruisafneming, die zich bevindt in het Colegio del Patriarca te Valencia in Spanje (blz. 26). Hier valt tevens dezelfde dwingende invloed van Rogier te bespeuren: de monumentaal opgebouwde compositie met sterk dramatische effecten in houding en gebaar der acteerende figuren (men lette eens op de theatrale Maria Magdalena op den voorgrond) roept aanstonds de indrukwekkende voorstelling van hetzelfde thema, die Rogier van der Weyden schiep, in herinnering. De zeer bescheiden plaats, die hier nog maar aan het landschap is toegedacht en de overheerschende voor de figuren maakt het ook waarschijnlijk dit werk in Bouts' eersten tijd te Leuven te stellen, toen hij zóó sterk onder den indruk kwam van al het nieuwe, dat hij daar te aanschouwen kreeg, dat zijn eigen persoonlijkheid een oogenblik in het gedrang kwam. De vleugels van dit drieluik – en vooral die met de verrijzenis van

Christus – getuigen daarentegen van een veel vrijere opvatting en zijn vol eigen vondsten. Het landschap gaat hier een veel grootere plaats innemen; er wordt zelfs een eerste poging gedaan om de figuren eenigermate met de omgeving in een passende verhouding te brengen, zoodat de verrijzende Christus al min of meer deel van het landschap gaat uitmaken. Het is echter vooral het rijk geschakeerde licht, aan den horizon oprijzend en een ochtendstemming suggereerend, dat een natuurgevoel oproept en hiermee geheel nieuwe aspecten in de Vlaamsche landen opent. Gezien deze groote ontwikkeling, in verhouding tot het middenpaneel, lijkt het lang niet onwaarschijnlijk, dat Bouts deze vleugels eerst een aantal jaren later schilderde.

57 × 36 cm
ROGIER VAN DER WEYDEN.
ONTMOETING VAN MARIA EN ELISABETH
VERZ. SPECK V. STERNBERG, LÜTSCHENA.

Wij zien den kunstenaar zich nu steeds meer aan den ban van Rogier ontworstelen. De aangrijpende voorstellingen, waarin de laatste 's Heeren Passie had uitgebeeld, konden hem nog niet geheel loslaten, maar men ziet ze steeds meer in eigen geest verwerkt. De domineerende positie, die aan de figuren was ingeruimd, moesten deze geleidelijk meer deelen met het landschap en dit werd dan steeds verder uitgewerkt. Zoo zal men zijn Beweening in het Louvre in een iets later stadium van zijn loopbaan moeten plaatsen dan de bovengenoemde altaren. In hoofdzaak is Rogier's compositie gevolgd, hoewel de wijziging er juist het typische rhythme aan ontnam en de groote dramatische spanning plaats maakte voor een meer verinnerlijkte, ingetogen smart. De groote winst zit echter weer in het ruime landschap vol teeder licht en vol bekoorlijke details der natuur.

In zijn Aanbidding der Koningen (in de Pinacotheek te München) zien wij den meester, die zich zelf geheel gevonden heeft en nog maar nauwelijks een herinnering aan geziene voorbeelden vertoont (blz. 27). Men denke eens aan de weidsche praal, waarmede Rogier dit gegeven uitbeeldde (welk stuk toevallig in hetzelfde museum hangt) om den afstand te zien tot deze stil-devote vertooning, zooals Bouts die zag. De Koningen – het is hier juister van de „Wijzen" te spreken – zijn vrome monniken geworden, die niet acteeren, maar het volkomen ernstig meenen. 's Meesters zin voor ruimte en diepte manifesteert zich hier heel sterk; de lange stoet van het gevolg zet zich voort van den voorgrond tot over het middenplan en de schildering van den stal is met een consequente dieptewerking in den bouw en vol begrip voor de ruimte verantwoord. Zijn lust voor landschapstemmingen viert hij bot in de beide vleugels van dit altaar (blz. 28 en 29). Vooral die met St. Christoffel, die met het Jezuskind op zijn schouders door den stroom waadt, opent een grootsche visie op de pracht van een ochtendstemming. Het paarlemoeren morgenlicht glijdt speelsch en duizendvoudig weerkaatst, over de kabbelende golfjes, waardoor de vrome reus schrijdt. De betoovering, die van deze lichtschildering uitgaat, prikkelt den kenner dit stuk onder zijn beste en persoonlijkste werken te rangschikken, vooral ook, omdat men hier zijn kunst heel sterk vooruit ziet loopen op de groote landschapsschildering onzer 17e-eeuwers, zoodat ons namen als Jan van Goyen, Salomon van Ruysdael of Aert van der Neer in de gedachte komen.

Een landschap, dat niet zoozeer de stemming als wel de onbegrensde weelde der details tot uiting brengt, vindt men in het eenige werk, dat ons land van Bouts bezit (Museum Boymans te Rotterdam); het stelt Johannes voor, die op Patmos zijn evangelie zit te schrijven en onderwijl door een duivel bekoord wordt (blz. 33). De exacte teekening van alle onderdeelen en niet het minst van de vegetatie wijzen op een sterken invloed van Rogier van der Weyden, zoodat dit paneel zeker in 's meesters eerste periode te Leuven ontstaan zal zijn.

De enkele Madonna's, die wij van Bouts kennen, hooren ook zeker in zijn vroegen tijd. Mede door de sterke idealiseering van het thema en het abstraheeren van de werkelijkheid sluiten zij nog te veel aan bij het door Rogier geïntroduceerde Madonna-ideaal. De schoonste onder deze is ongetwijfeld die in de Londensche National Gallery (blz. 35); Maria heeft hier nog niet die eenvoudige en vrome menschelijkheid gekregen, die de latere figuren van den Haarlemschen Leuvenaar zullen kenmerken; het kindje vooral ook is zeer vergeestelijkt. Maar geheel eigen is zijn sappig, rijk coloriet, een kleu-

80 × 56 cm

DE VERKONDIGING – PRADO-MUSEUM TE MADRID.

191 × 155 cm
KRUISAFNEMING – VALENCIA, COLEGIO DEL PATRIARCA.

renpracht, die den echten Hollandschen schilder verraadt. Waar men het edele ranke lijnenspel van een Rogier mist, wordt de beschouwer hier weer schadeloos gesteld door een raffinement van stofuitdrukking, dat bij den eerste niet gevonden wordt. Het zachtgolvende, kastanjebruine haar van de Moedermaagd, haar lakensche mantel en vooral het roze-purperen brocaat op den achtergrond, het is alles van een ontroerend naturalisme. Ondanks de sterke verwantschap in opvatting en compositie met Rogier nemen toch de Madonna's van Bouts onder de Vlaamsche primitieven een volkomen eigen plaats in en vormen er hoogtepunten van. Er zijn in de 15e eeuw in Vlaanderen weinig kunstenaars geweest, van wie men zoo onbewimpeld als van Bouts zeggen kan, dat er van routine geen spoor in hun werk te ontdekken is. Deze n.l. was een kwaal van dien tijd, die natuurlijk voortsproot uit de groote vraag naar schilderijen, zoodat de kunstenaars met opdrachten overstelpt werden. Is het dan te verwonderen, dat men niet altijd frisch kon blijven en wel eens verviel in het repeteeren van eenmaal geschilderde voorstellingen, al dan niet met kleine varianten? De groote Rogier gaat hier zelfs niet geheel vrij uit en men denke eens aan Memling, die zoo weinig eigen persoonlijkheid bezat, dat hij zijn geheele schildersleven lang niet veel anders deed dan bepaalde voorstellingen, die hij dan nog meest ontleende aan Rogier, met kleine wijzigingen te herhalen, zoodat zijn kunst bijna geheel tot routine en schablone verviel. Van dit alles nu is bij Dirck Bouts geen spoor te bemerken. Integendeel, steeds opnieuw verrast hij ons door tafereelen uit het Oude of Nieuwe Testament op volslagen origineele wijze uit te beelden en zijn werk wemelt van

AANBIDDING DER KONINGEN – PINACOTHEEK TE MÜNCHEN. DETAIL.

nieuwe gegevens. Steeds blijft hij de beschouwende realist, die zich niet in fantasieën verliest, maar met beide beenen op den grond blijft; hij verplaatst elk gegeven ergens in een hoekje van de wereld, waarin hij zelve leeft. En komt het te pas een tweeden keer eenzelfde onderwerp

61 × 26 cm
ST. CHRISTOFFEL – PINACOTHEEK TE MÜNCHEN.

te schilderen, dan aarzelt hij niet de voorstelling in een geheel nieuw kleed te steken. Bij alle andere kwaliteiten blijft zijn werk dan ook altijd frisch en oorspronkelijk.

Wij weten, dat in geen schilderkunst ter wereld het landschap en het interieur zoo rijk naar inhoud en naar vorm zijn uitgebeeld als in de Hollandsche der 17e eeuw. Bij Bouts nu vinden wij de kiemen hiervan al in velerlei vorm en vol beloften aanwezig en wij zagen boven er al verscheidene voorbeelden van, maar wij willen hier nog twee werken van zijn hand bespreken, waarin hij waarschijnlijk wel, onder het œuvre dat ons van hem rest, het hoogste op beiderlei gebied bereikt heeft. Het zijn het paneel met Christus te gast bij Simeon (in het Museum te Berlijn, blz. 40) en dat met Jezus en Johannes aan de oevers van den Jordaan (Verzameling Prins Rupprecht van Beieren te München, blz. 41). De inhoudsvolle scène uit het Nieuwe Testament, waar Maria Magdalena boete doet en Jezus' voeten balsemt, waardoor hij tot de bekende terechtwijzingen van zijn gastheer Simeon komt, is voor Bouts een dankbare aanleiding geweest, zich in de volle rijpheid van zijn kunnen te toonen. Ongedwongen, zonder een zweem van plechtigheid of tooneeleffect plaatst hij het gezelschap aan den dagelijkschen disch, waar spijs en drank genuttigd worden en waar hij het geval beknopt maar diep treffend in beeld brengt. Mededoogen en verheven wijsheid spreken uit de nobele Jezus-figuur en zijn zegenend gebaar, daarentegen ergernis en nijdigheid uit den benepen Simeon, terwijl Petrus en Johannes verwonderd maar ontroerd de schoone les ter harte schijnen te nemen. Dit zijn de psychische waarden, die een groot kunstenaar hier met eenvoudige middelen tot uitdrukking heeft weten te brengen, maar daarnaast kan men genieten van een rijp

realisme, dat zoo door en door Hollandsch is. Meesterlijk is de consequente behandeling van het interieurlicht volgehouden, elke figuur is in haar volle modelé en haar ruimtewerking neergezet, waartoe niet weinig de zoo gevoelig afgetoonde slagschaduwen, die zij achter zich op den wand werpen, medewerken. Aan stillevenschildering valt er in de 15e eeuw wellicht niets schooners te genieten dan wat hier op deze gedekte tafel te zien valt. Wordt hier niet het programma van Heda en Pieter Claesz anderhalve eeuw vóór hun verschijnen ontvouwd? Aan stofuitdrukking doet hier geen object onder voor de schildering dezer 17e-eeuwers. Maar dit stil-glanzende tin, de aarden kruikjes en het teer-doorlichte glas, het is alles toch nog edeler en vromer gezien, meer doorleefd met de ingetogenheid eens middeleeuwers. Zoo vormt dit bovendien zoo voortreffelijk geconserveerde paneeltje zeker een der glanspunten van Bouts' veelzijdige kunst en – daar het licht nog rijker en warmer, de details nog dieper van inhoud zijn dan op het Sacramentsaltaar, zal het wel hierna, dus op het eind der 60er jaren of omstreeks 1470 ontstaan zijn.

JOHANNES DE DOOPER – DETAIL
PINACOTHEEK TE MÜNCHEN.

Een geheel eigen plaats onder de Vlaamsche landschapsschildering der 15e eeuw neemt het prachtige paneel in, waarop Christus en Johannes met een stichtersfiguur aan de oevers van den Jordaan worden voorgesteld (blz. 41). Het stuk is afkomstig uit Russisch bezit en werd een 15-tal jaren geleden door Prins Rupprecht van Beieren te München voor zijn verzameling verworven. De voorstelling is geheel een creatie van Bouts (ongetwijfeld een laat werk van hem), die het gegeven aangreep om

DETAIL VAN HET LANDSCHAP MET JOHANNES DEN DOOPER.

zich uit te leven in het schilderen van landschap. Zooals gewoonlijk zijn de figuren wat linksch en onhandig in de teekening, echter plechtig van expressie en vol gevoel van eigenwaarde. Zijn tekortkomingen in anatomische kennis van het menschelijk lichaam worden echter volkomen in de schaduw gesteld door zijn verbluffend gevoel voor atmosfeer en zijn begrip voor ruimte- en dieptewerking, dat hij hier vertoont. Vergeefs toch zou men op eenig ander Vlaamsch schilderij uit zoo vroegen tijd zoeken naar deze beheersching van het perspectief, naar dit begrip voor de werkelijkheid om door middel van de zich slingerende rivier voor- en achtergrond geleidelijk in elkaar te laten overloopen.

Wij zagen reeds boven in enkele van zijn landschappen deze veroveringen van den Naturalist Bouts, doch hier spannen zijn experimenten de kroon en overtreft hij zich zelve. Maar treffender voor den beschouwer is nog de teedere zomerstemming, die ons in dit landschap geboden wordt; alles glanst in een stil en liefelijk zonlicht. Van al de bekoorlijkheden, die de natuur te genieten geeft, verhaalt ons hier de kunstenaar op zoo kinderlijk-gevoelige wijze. Hoe edel teekent zich het slanke fijne silhouet der abeelen tegen het kabbelende zonbeschenen

DETAIL VAN HET LANDSCHAP MET JOHANNES DEN DOOPER.

water of tegen de ijle zomerlucht af! En hoe boeiend zijn de donkergebruinde boomen, die zich tot bosschen vormen aan den voet der grillige

rotsbergen! Verlokkend wordt de blik getrokken langs de slingerende beek naar den horizon, waar zich een wijde vlakte schijnt uit te breiden. Niet uitgepraat raakt deze dichter der natuur, want na al die rijk geschakeerde schoonheden van het idyllische landschap bezongen te hebben, moet hij nog even vertellen van bloemen en plantjes, die ons menschen zoo een stil en innig genot vermogen te geven en hij laat de stichtersfiguur op den voorgrond neerknielen te midden eener bekoorlijke, liefdevol geobserveerde vegetatie. In deze details kan men Bouts wederom genieten als stillevenschilder en als voorlooper der latere vertolkers van het bloemstilleven.

Het blijft ter juistere waardeering van beider werken wellicht een aanbeveling, de twee groote meesters der Vlaamsche primitieven, Rogier van der Weyden en Dirck Bouts, die met hun werkzaamheid het midden der 15e eeuw beheerschen, steeds weer met elkaar te vergelijken. Zooals in Vlaanderen altijd de Fransche cultuurwaarden met de Nederlandsche gebotst hebben, zoo ziet men ook in deze beide kunstenaars de meer Fransch ingestelde geest van Rogier tegenover de specifiek Hollandsche van Bouts tegenover elkaar staan. Waar de eerste streeft naar een sierlijk lijnenspel en rhythme in de compositie, naar een ranke, scherpe teekening van contouren, naar abstractie en idealiseering van het sujet en naar pakkend dramatische effecten, zoekt Bouts naar een nuchtere werkelijkheid in de uitbeelding, zonder eenige sierlijkheid na te streven, naar een picturale behandeling met afstemming van alle toonscala's, die licht en schaduw bieden kunnen en naar het weergeven van innerlijk gevoelsleven, van ontroering en smart zonder uitbundigheid of gekunsteldheid. Men ziet tegenover elkaar de kunst van den fantasievollen, construeerenden geest tegenover den in zichzelf verdiepten, stillen beschouwer. Wij hebben deze persoonlijke kenmerken in vele der hierboven besproken werken geobserveerd door telkens schilderijen der beide meesters met overeenstemmende onderwerpen naast elkaar te stellen, maar bij weinige toch zal overeenkomst en verschil van kunstenaarsaard zoozeer tot uiting komen als bij een vergelijking van hun beider „Grafleggingen"; Rogier heeft deze scène een paar maal in beeld gebracht, die in het Mauritshuis te Den Haag nu is wel de fraaiste en uitvoerigste onder zijn werken, die dit thema behandelen en hier is de meester in optima forma (blz. 49). Machtig en theatraal is de compositie opgezet. Het drama is zeer pathetisch uitgebeeld door de uiterst knap acteerende medespelers. Sterk berekend op den toeschouwer is de opstelling der figuren als op een tooneel en munt uit door een ongemeene sierlijkheid en raffinement: de domineerende figuur van den Christus is het centrum

68 × 64 cm

JOHANNES OP PATMOS – BOYMANS-MUSEUM, ROTTERDAM.

waarheen aller aandacht en ieders blikken uitgaan. De regisseur heeft er vóór alles aan gedacht elke figuur in haar vollen omvang uit te laten komen om elke houding of stand en elk gebaar een zoo volledig mogelijk aandeel te geven in de expressie der tragedie. Aan het landschap is maar nauwelijks een plaats toegedacht, enkel en alleen om hier en daar een open plek tusschen de figuren op te vullen. Stelt men daar dan de Graflegging van Dirck Bouts in de National Gallery te Londen naast (blz. 19), dan ziet men weer welk een afstand in gevoelsexpressie en uitdrukkingsmiddelen deze beide meesters scheidt. Voelt men hier niet het verschil tusschen tooneelspel bij den eersten en werkelijkheid bij den tweeden? Waar Rogier een aantal menschen in het kleed steekt der Bijbelsche

figuren, ze opstelt en het groote drama op aangrijpende wijze laat spelen, is het alsof Bouts de oorspronkelijke uitvoerders van Christus' begrafenis bij hun werk verrast en ze ongedwongen uitbeeldt zooals hij ze zag. Geen spoor van behaagzucht of gekunsteldheid, geen zin voor sierlijkheid van opstelling valt waar te nemen; integendeel, elkeen is diep doordrongen van zijn smart, die elk stil voor zichzelve en in zijn diepste innerlijk verwerkt. Een groote ernst bindt allen samen. Zou men bij Rogier's paneel aan pathetische jammerklachten kunnen denken, hier kan men slechts een stillen snik meenen te hooren. De suggestie van realiteit wordt niet weinig verhoogd door de plaatsing van het geval in een landschap, dat door zijn ingetogen, poëtische ernst ongemeen veel bijdraagt om de stemming te accentueeren. Hier is weer eens de tegenstelling belicht van Bouts en Rogier, een tegenstelling, die overal en altijd weer terug te vinden is tusschen de Hollandsche ziel en die van zijn Zuidelijke kunstbroeders.

Er zijn door alle eeuwen heen portretschilders èn portretschilders geweest, n.l. zij die de kunst verstaan op paneel of doek een welgelijkend beeld te creëeren van het menschelijk uiterlijk en zij, die ons een mensch in de diepte van zijn gemoed, in de nuanceeringen van zijn zielsleven vermogen uit te beelden. De eerste categorie is in alle tijden onder schilders en teekenaars zeer talrijk vertegenwoordigd geweest en omvat velen, die hoogst verdienstelijke werken geleverd hebben, maar zeker meerderen, bij wie het voornamelijk een min of meer knappe metierkennis geworden is. Uiterst zeldzaam echter zijn de vertegenwoordigers der tweede categorie. In het werkelijk diep-doorwrochte, psychisch peilende portret ligt zoo mogelijk de hoogste toets van het groote meesterschap. In de beroemde Europeesche schilderscholen van het laatste vijftal eeuwen kan men deze kunstenaars bijkans op zijn vingers aftellen. Merkwaardig is zeker dat juist deze grootsten nooit alleen portretschilders waren, maar dat deze kunst slechts een zijde van hun genie vertegenwoordigde. Hooren toch niet Jan van Eyck, Fouquet, Raffaël, Dürer, Lucas van Leyden, Holbein, Titiaan, Rembrandt, Velasquez, Goya of Vincent van Gogh tot de veelzijdigste kunstenaars? Toch hebben zij veelal in hun portretten het hoogste bereikt van wat hun kunst te genieten geeft. Hier toch is niet alleen de schilder aan het woord, maar vooral de menschenkenner, de psycholoog. Daarnaast ziet men velen, die zich in één genre specialiseeren, waaronder de grootste vertolkers van het landschap, de zee, het interieur of het stilleven zich onthouden van de portretschildering. Dit lag voor hen buiten hun terrein.

39 × 27 cm

MADONNA – NATIONAL GALLERY TE LONDEN.

Onder de Vlaamsche primitieven nu, die de geheele 15e eeuw door een ononderbroken school hebben gevormd, waarin talrijke figuren uitblinken, is slechts een viertal meesters aan te wijzen, die tot de hooge categorie van psychologische portretschilders te rekenen zijn,

die behalve de groote kwaliteiten, die zij op picturaal gebied ten toon spreidden ook diepzinnige kenners en peilers van het menschelijk gemoed geweest zijn. Dit zijn Jan van Eyck, Rogier van der Weyden en Hugo van der Goes en dit is onze onvolprezen kunstenaar Dirck Bouts. Van de beide eersten is ons een reeks direct als portret geschilderde stukken bekend, van de beide laatsten zijn slechts luttele portretstukken behouden, maar er bestaan van Hugo van der Goes eenige sublieme stichtersportretten (vooral op het Portinari-altaar), terwijl er van Bouts de onovertroffen reeks van rechterskoppen op zijn Gerechtigheidstafereelen te bewonderen valt, die getuigenis afleggen van den scherpen karakterontleder, die er school in onzen Haarlemschen Leuvenaar. Onder de 4 enkele conterfeitsels, ons van zijn hand nog bekend, getuigen de mannekop in de National Gallery te Londen en die in het Metropolitan Museum te New York wel van zijn rijkste en diepste portretkunst (blz. 51 en 52). Geheel verschillend van wezen, zooals twee menschen verschillen kunnen, leeft in elk een middeleeuwer voor onze oogen op. Welk een evenwicht van gemoed en welk een waardige rust komt ons in houding en blik van den eersten tegemoet! Een zelfbewustzijn met sterk gevoel van eigenwaarde zonder een zweem van trots. Zooals wij Bouts in al zijn werken gezien hebben, mijdt hij ook in dit portert alle gekunsteldheid of opschik en geeft hij het menschelijke wezen in zijn eerlijksten eenvoud weer. Dat hij zijn picturale lusten botviert, spreekt vanzelf, want welk een stil-glanzend licht waart om den kop en hoe rijk geschakeerd met schaduwen en menigvuldige toonwisselingen glijdt het over zijn gelaat en bovenlijf of over den achtergrond. Een ver landschap, badend in zonlicht, dat gezien wordt door het open venster, geeft een levendige, bonte kleurnoot.

Een geheel ander wezen vertoont de kunstenaar ons op het portret in het Metropolitan Museum (blz. 52). Het geheele leven concentreert zich bij deze figuur in de gloedvolle, warme oogen; de fijn besneden trekken verraden den man van hooge beschaving, niet zoozeer met een ascetischen als wel met een wereldschen inslag. Om het voor zijn dagen zeker vereischte karakter van vroomheid of ingetogenheid te bereiken, schilderde hij de vingerspitsen der in biddende houding gevouwen handen, maar als men dit adoranten-gebaar afdekt, verdwijnt alle vroomheid om plaats te maken voor een zeer menschelijke expressie, waar in de oogen naast een groote intelligentie zelfs plaats is voor een zekere guitigheid. Wij hebben een man van de wereld voor ons, één, die in het volle leven gestaan heeft. Maar het is niet alleen het zielkundige, dat onze aandacht trekt; ook de schildering der concrete uiterlijkheid ge-

MADONNA – PART. COLLECTIE.

tuigt van groote kunde. Dit raffinement van stofuitdrukking, vooral in de behandeling der menschelijke gezichtshuid, vindt men in het Vlaanderen der 15e eeuw slechts terug bij Jan van Eyck. Ook daar dezelfde scherpe observatie en dezelfde bezieling van het stoffelijke. Men lette verder eens op de teekening der details, hoe gevoelig geobserveerd mond en lippen zijn en hoe prachtig de even bolle oogen in hun weeke kassen geborgen zijn. De zich al flink afteekenende rimpels verraden den leeftijd, die zoo tusschen de 50 en 60 jaren moet liggen. Hoe lang nog na zijn dood deed Bouts' penseel dezen middeleeuwer leven!

Het werk, dat van dezen naar Leuven getogen Haarlemmer voor ons behouden werd – en dat natuurlijk maar een deel vormt van zijn oorspronkelijke œuvre – is zeer verspreid geraakt over vele kerken, musea en collecties der wereld; een overzicht is daarom moeilijk, vooral daar nergens op één plaats verschillende stukken tezamen zijn, die den meester van alle zijden belichten kunnen. Men stelle zich eens een Johannes-Hospitaal te Brugge voor, vol met werken van Bouts! Niettemin blijft de persoonlijkheid van dezen meester dieper dan van menigen anderen in onze herinnering hangen wanneer men op verschillende plaatsen zijn schilderijen aanschouwd heeft, omdat zij zoo zeer treffen door oorspronkelijkheid en eerlijkheid en door weelderige kleurenpracht. De nuchtere waarheidszin die er steeds het kenmerk van vormt, zal ook ons Hollanders altijd weer raken en boeien, want wij zien een werkelijkheid in meer veredelden en gesublimeerden vorm, ontdaan van alle banaliteit. En dit alles dient meest als kleed om de Bijbelsche scènes in te steken, voorstellingen, die in zijn dagen altijd weer gevraagd werden. Dit werd hem het middel om ze op zoo uiterst pakkende wijze aan zijn tijdgenooten voor te dragen. Een bijzondere plaats zal hem dan ook altijd verzekerd blijven in de heerlijke school der „Vlaamsche Primitieven".

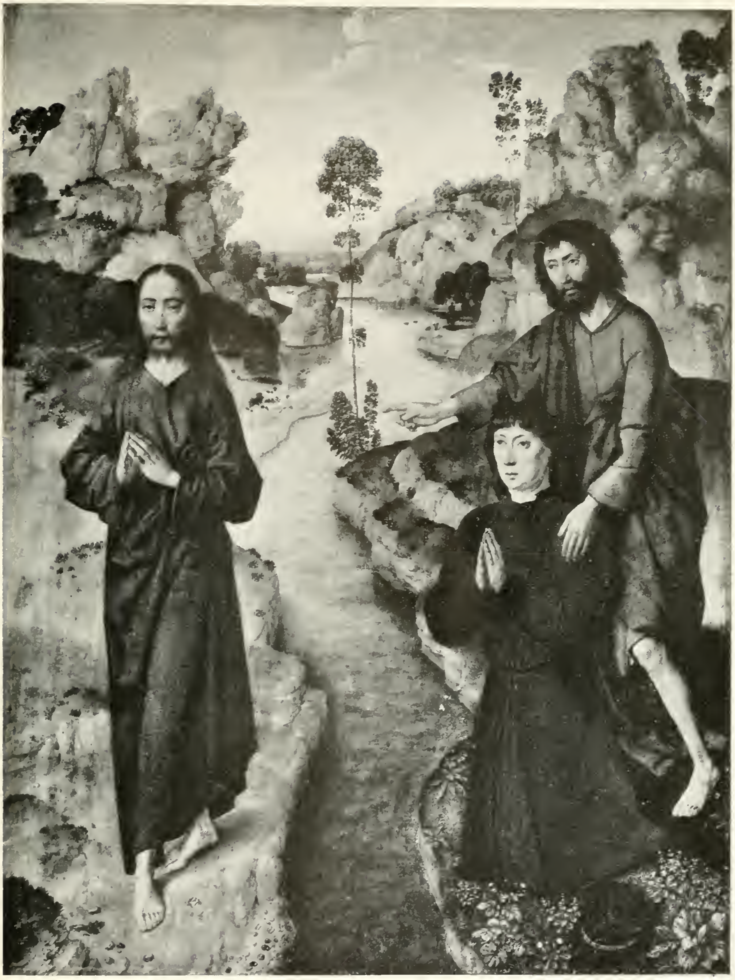
Laat men naast hem de groote figuren ervan nog eens de revue passeeren: Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Hans Memling, Gerard David, Quinten Matsijs, Joachim Patinier, wier werkzaamheid tezamen een eeuw omvat, dan ziet men, dat de persoon van Dirck Bouts tusschen hen een zeer markant en oorspronkelijk karakter vertoont. Wij hebben er reeds op gewezen, dat hij in zekeren zin de voortzetter was van het programma, dat Jan van Eyck inluidde; het realisme en naturalisme, dat deze geniale vernieuwer der Nederlandsche schilderkunst gebracht had en waarmee hij een der origineelste en stoutste creaties vertoond heeft, die op het gebied der

53 × 35 cm
MADONNA, DOOR ENGELEN VEREERD – GRANADA, KATHEDRAAL.

41 × 61 cm

CHRISTUS BIJ SIMEON - MUSEUM TE BERLIJN

beeldende kunsten ooit geleverd zijn, dit realisme en naturalisme is tevens de basis van Bouts' kunstproductie gebleven. Dit spruit voort uit zijn typisch Hollandsch karakter; gemis aan verbeelding werd goedgemaakt door een eerlijke waarheidsliefde. De sierlijkheid en harmonie van een compositie of de gratie van een lijnenspel, waar de eerste eigenschap toe kan leiden, dit alles kwam bij hem in de schaduw te staan van een conscientieus realisme, waarin hij elke voorstelling trachtte te verplaatsen en dat slechts zocht naar innerlijke bezieling en waarheid. Dit was alles een uitwerking van een programma van Jan van Eyck, waaraan hij dan ook op velerlei wijze een uitbreiding heeft gegeven. Zooals ik reeds aanstipte, was het vooral zijn gevoel voor ruimte en van atmosfeer, waarin hij zijn grooten voorganger voorbijstreefde. En dit zijn veroveringen, die een kunstenaar te danken heeft niet aan een bespiegelenden geest, maar aan een nuchter observatievermogen. Bouts heeft zijn wereld aan alle kanten en steeds weer aangekeken en uit deze zichtbare wereld, niet uit zijn droomleven putte hij zijn gegevens. In zijn meesterlijke visie op de ruimte, zoowel in landschap als interieur is hij gedurende de geheele 15e eeuw in de Zuidelijke Nederlanden nauwelijks geëvenaard - misschien een enkele maal door Hugo van der Goes - en zeker nooit overtroffen. Slechts in zijn vroegere vaderland



52 × 38 cm

CHRISTUS EN JOHANNES IN EEN LANDSCHAP – MÜNCHEN, VERZ. PRINS RUPPRECHT VAN BEIEREN.

en wel te Haarlem heeft er kort na hem een meester geleefd, Geertgen tot St. Jans, die eenzelfden grooten kijk op ruimte en perspectief heeft gehad als hij.

Het is deze breede visie geweest, die bij hem eigenlijk geleid heeft tot een groote vernieuwing in de landschapsschildering – al is het een directe voortzetting van het door Jan van Eyck gestelde probleem. Tot het verschijnen van Bouts n.l. bestond elk landschap uit een soort coulissenachtigen opbouw om of achter de figuren. Dit nu ziet men bij hem verdwijnen en het landschap wordt als het ware de basis waarop hij de voorstelling opbouwt. Figuren en huizen staan bij hem *in* het landschap en de eersten kunnen er in rondwandelen en bewegen. Deze vernieuwing was zóó ingrijpend, zóó in strijd met de gevestigde conventie, dat in de geheele 15e eeuw er maar één figuur in de Zuidelijke Nederlanden was – Hugo van der Goes – die hem hierin trachtte te volgen en dat bijvoorbeeld een meester als Hans Memling tot aan zijn dood in 1493 een landschap nog slechts als achtergrondvulling wist te geven, precies op dezelfde wijze als een halve eeuw vroeger Rogier van der Weyden dat gedaan had. De nakomeling van Memling in Brugge, Gerard David, die er tot 1523 werkte, trachtte min of meer in den geest van Bouts een landschap te bekijken, maar het is pas Joachim Patinier in het begin der 16e eeuw te Antwerpen geweest, die Bouts' landschapsvisie verder tot ontwikkeling wist te brengen.

De geschiedschrijver Molanus noemde Bouts reeds „inventor in describendo rure", dit is „uitvinder van het landschapschilderen", of: „de eerste, die het landschap schilderde".

Gebonden aan de bestelde voorstellingen, die bijna altijd van religieuzen aard waren, gaf Bouts op zijn schilderijen maar nauwelijks een grootere plaats aan het landschap dan zijn voorgangers of tijdgenooten dit plachten te doen, maar hij wist dit onderdeel zijner composities met zulk een rijk leven te bezielen, dat het bijkans hoofdzaak ging worden. De klaarte van een zomerlucht, de grootschheid van een zonsopgang, de schoonheid van een bloem, plant of boom of de wegdoezelende tinten van een verschiet, dit alles ontroerde en boeide hem zoo diep, dat hij niet kon nalaten om waar hem de gelegenheid maar geboden werd, de voorstellingen, die hem waren opgedragen te schilderen, te midden van dezen rijkdom en pracht der natuur te plaatsen. Hij ging echter nog verder en betrad paden, die vóór hem, naar ons weten, door geen Nederlander ooit betreden waren: hij voelde en beeldde de „stemming" uit van een landschap, wat hij wist te bereiken door een eindelooze afwisseling van in elkaar vloeiende tonen en kleuren, waardoor het spel van licht en schaduw een der voornaamste elementen in zijn schilderijen werd. Dit alles tezamen moet het geweest zijn, dat

104 × 67 cm

GEVANGENNEMING VAN JEZUS - MÜNCHEN, PINACOTHEEK.

106 × 68 cm
DE VERRIJZENIS VAN CHRISTUS
MÜNCHEN, PINACOTHEEK.

Molanus reeds getroffen heeft bij het critisch beschouwen der Vlaamsche schilders en hem de kernachtige uitspraak, hierboven aangehaald, in den mond heeft gelegd.

De grootheid van een geniaal kunstenaar ligt nooit op een enkel gebied en zoo valt ook bij Bouts zoo menigen kant te belichten, waarin hij uitblinkt. De anatomie van het menschelijk lichaam heeft hem, als een echten primitieven meester, maar matig geïnteresseerd. De structuur van een lichaam is nauwelijks te volgen in zijn figuren, die veelal bestaan uit kostelijk geschilderde gewaden, waar hoofd en handen de persoon tot leven brengen. Maar in zijn koppen en veelal ook in het nerveuze spel van handen weet onze kunstenaar zóóveel expressie, zooveel innerlijk leven te leggen, dat men het lichaam niet meer mist, maar den voorgestelde in de volle beteekenis van zijn psychisch bestaan voor ons ziet opleven. Toch hebben zijn figuren een volumen en een corporeel bestaan, want zij nemen niet alleen ruimte in, maar zij werpen schaduwen, waar wij reeds hierboven bij zijn „Gastmaal bij Simeon" op wezen.

De voor ieder het gemakkelijkst te waardeeren eigenschap is bij Bouts wel zijn heerlijk coloriet. De kleurenpracht in rijkste schakeering en gevoeligste nuances straalt den beschouwer tegen, die voor een zijner stukken komt te staan. De open, klare kleuren, vooral aan vroege primitieven eigen, hebben bij hem plaats gemaakt voor een diepe, veelvuldig genuanceerde kleurenweelde, die aan het fonkelen van juweelen herinnert. Elke toon gloeit bij hem van leven en hoewel men alle kleuren van het palet op zijn paneelen ontmoeten kan, wordt zijn coloriet toch

91 × 40 cm
MARTELDOOD VAN DEN H. HIPPOLYTUS – BRUGGE, SALVATORKERK.

altijd door een volmaakte harmonie in evenwicht en stemming gehouden.

Deze vele deugden van den schilder Bouts zijn echter vóór alles typisch Hollandsch; men ontmoet ze bij elk onzer groote meesters van alle tijden weer en die liefde en grenzenlooze belangstelling, die hij bezat voor al wat op deze wereld te zien en te genieten valt, is in dezelfde mate en op dezelfde wijze bij onze groote 17e-eeuwers terug te vinden.

Heeft Dirck Bouts in zijn woonplaats Leuven een school gevormd en heeft die er na zijn dood gebloeid? Onwillekeurig zweeft ons weer de naam van Rogier van der Weyden voor den geest om een vergelijking te maken en denkt men aan den grooten invloed, dien deze met

DETAIL VAN DEN MARTELDOOD VAN DEN H. HIPPOLYTUS.

zijn werken over de geheele Zuidelijke Nederlanden heeft uitgeoefend en de bloeiende school, die hij te Brussel naliet en die er nog gedurende eenige generaties bleef nawerken. Maar van zulk een machtigen invloed,

DETAIL VAN DEN MARTELDOOD VAN DEN H. HIPPOLYTUS.

die voor jaren lang een stempel op het kunstleven eener stad drukte, is maar nauwelijks een spoor te vinden in Leuven na het verscheiden van Dirck in 1475. Dit valt ook geheel te verklaren uit het karakter van zijn kunst, immers deze was vóór alles zeer verinnerlijkt en verstild en leende zich er niet toe het groote publiek aan te spreken. Hij zocht geen effecten zooals zij vragen en zijn beschouwende geest kan geen grooten kring vereerders hebben aangetrokken. Elke uiting van hem was te individueel om navolgers aan te trekken. Toch is natuurlijk een weerglans van zijn kunst te vinden, al blijft zij zwak en al wordt nooit zijn niveau benaderd. Uit de Leuvensche archieven is het ons bekend, dat Dirck twee zonen had, die beiden schilder waren en beiden in hun geboortestad huwden. Dirck Jr. moet er geboren zijn circa 1450 en overleden 1491, terwijl Albert een tiental jaren jonger was en in 1548 in grooten welstand te Leuven stierf. Van den eersten zoon zijn geen werken na te wijzen, maar van Albert is een vrij omvangrijk œuvre tot bekendheid gekomen. Niets van zijn vaders grootheid is hier terug te vinden, een enkelen keer leeft in een landschap even een herinnering aan hem op. Hij heeft niet geschroomd heele gedeelten van composities uit het werk van zijn vader over te nemen en aan te vullen met eigen vondsten, die gewoonlijk dan

weinig gelukkig waren. Hij repeteert bovendien zijn gegevens herhaalde malen, zoodat de indruk van maakwerk overheerscht. Als grootste erfenis echter bracht hij mede een verfijnde schildercultuur, die zich vooral in een warm bloeiend coloriet uitte en dit bleek voorwaar geen gering bezit.

Men heeft een aanzienlijk aantal zijner werken, die natuurlijk ook weer ongesigneerd zijn, kunnen achterhalen en dankt ook dit grootendeels aan de scherpzinnigheid van den Leuvenschen archivaris Van Even, die uit de schaarsche mededeelingen van den meervermelden Molanus zijn conclusies trok en Albert's hoofdwerk vermocht te identificeeren. Deze chronist vermeldt n.l., dat Albert Bouts voor verschillende kerken in Leuven werken heeft uitgevoerd en noemt met name een uitvoerige triptiek met de voorstelling van Maria's Hemelvaart, die hij schilderde en schonk aan de O. L. Vrouwekerk aldaar. Dit stuk nu heeft Van Even herkend in het groote drieluik met deze voorstelling, dat zich in het Koninklijk Museum te Brussel bevindt. Op een der beide vleugels zijn een man en vrouw als stichters geknield met een wapenschild boven

91 × 40 cm
SCÈNE UIT LEVEN VAN ST. HIPPOLYTUS
ZIJVLEUGEL
BRUGGE, SALVATORKERK.

78 × 129 cm

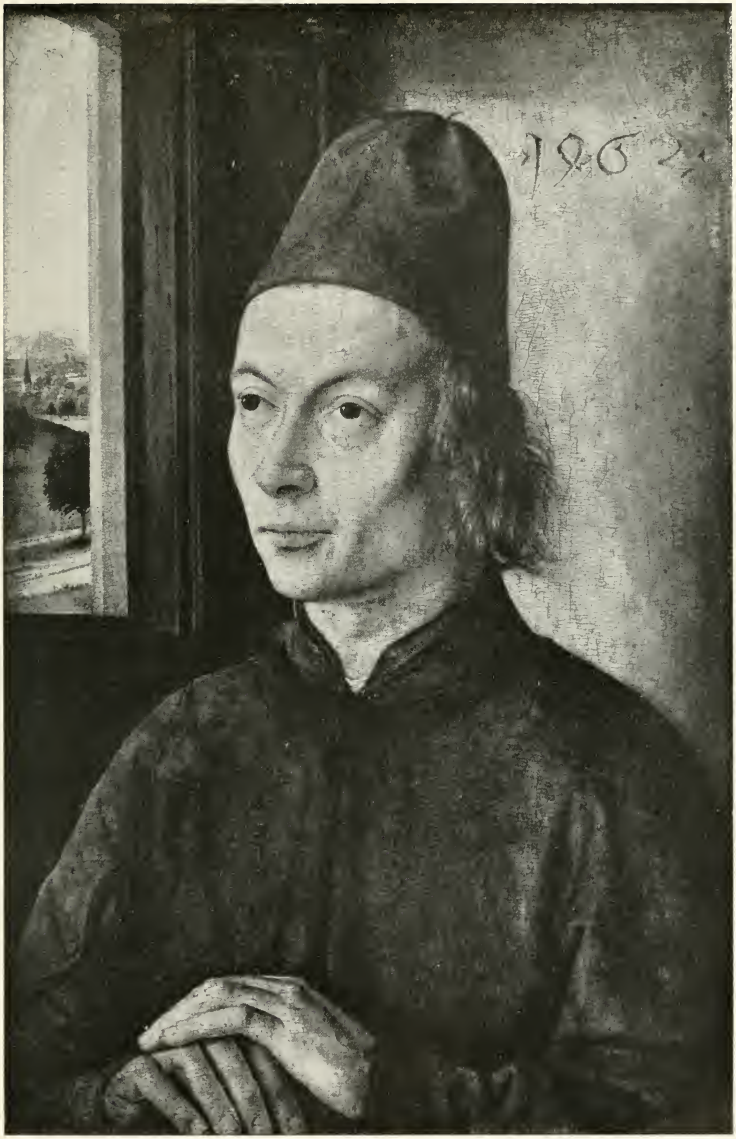
ROGIER VAN DER WEYDEN, GRAFLEGGING – DEN HAAG, MAURITSHUIS.

hen en uit deze gegevens viel af te leiden, dat hier de schilder zich zelf met zijn echtgenoote had geconterfeit. Op het andere zijluik is een oudere man eveneens als stichter afgebeeld; hierin meent men een uit de archieven na te wijzen oom van de vrouw te mogen zien. Hoewel de invloeden van Dirck Bouts duidelijk te bespeuren zijn, staat dit schilderstuk bij lange na niet op het niveau van dezen meester. De compositie is onordelijk, zelfs rommelig te noemen; de ten hemel varende Maria vormt niet geestelijk het middelpunt, waar aller aandacht naar uitgaat; zij domineert evenmin te midden der vele figuren. Men denke hier eens aan Dirck's Laatste Avondmaal te Leuven, waar de Christusfiguur het allesbeheerschende centrum der voorstelling is. De peinture en het coloriet zijn in Albert's paneel uitermate verzorgd, een vrucht van zijn scholing, maar uit de zwakheden in de groepeering mag men afleiden, dat hij voor dit werk geen compositie van zijn vader tot voorbeeld heeft gehad; hij moest hier op eigen wieken drijven. Men heeft op stijlcritische gronden een aanzienlijk aantal werken van dezelfde hand kunnen aanwijzen, zoodat het œuvre van Albert vrij uitgebreid te noemen is. Als een typische epigoon heeft hij niet alleen naar voorbeelden van zijn vader gewerkt, maar ook andere meesters getracht te imiteeren. Zoo kan men bijvoorbeeld in de Geboorte-scène van zijn hand, die zich in het Museum te Antwerpen bevindt, duidelijk het voorbeeld van Hugo van der Goes' beroemde Portinari-altaar herkennen.

82 × 80 cm
MARTELIE VAN ST. ERASMUS – ST. PIETERSKERK TE LEUVEN.

Naast hem heeft de kunstgeschiedenis een aantal verspreide werken aangewezen, die tot den kring van Dirck Bouts te rekenen zijn, maar zij blijven over het algemeen te zeer geïsoleerd om er den persoon van een bepaalden meester uit op te bouwen. Mogelijk bevinden zich daaronder werken van Bouts' oudsten zoon Dirck, maar een vast aanknoopingspunt met dezen schilder is nog niet gevonden.

Behalve bij Memling, die aan alle groote figuren ontleende, valt Dirck Bouts' invloed op zeer gelukkige wijze te herkennen in den – waarschijnlijk te Keulen werkenden – „Meester van het Marialeven", een anonymus, die ongetwijfeld in de Zuidelijke Nederlanden geschoold is. Hij



31 × 20 cm

MANSPORTRET – LONDEN, NATIONAL GALLERY.

28.5 × 21 cm

MANSPORTRET - NEW-YORK, METROPOLITAN-MUSEUM.

heeft een eigen stijl, die echter om de nawijsbare invloeden een combinatie van Rogier van der Weyden en Dirck Bouts zou kunnen genoemd worden. Zijn coloriet en diepte van expressie blijft echter bij deze beide meesters ver ten achter, maar zijn naïeve verhaaltrant en plechtige ernst zijn uitermate boeiend. Vooral in het uitbeelden van de ruimte, zoowel in landschap als interieur, geeft hij blijk, veel van Dirck Bouts geleerd te hebben. Merkwaardigerwijs heeft nog een andere, eveneens te Keulen gelocaliseerde anonymus, de z.g. „Meester der Lyversberger Passion" invloed van onzen kunstenaar ondergaan; zijn „Gevangenneming van Jezus" in het Wallraf-Richartz Museum is een getrouwe, hoewel vereenvoudigde repliek van Bouts' schilderij in de Pinacotheek te München (blz. 43).

115 × 107 cm
ALBERT BOUTS, DE VERKONDIGING
MÜNCHEN, PINACOTHEEK.

Natuurlijk kan men, als wij spreken van kunstenaars uit de omgeving en in den stijl van Bouts, den Haarlemmer Albert van Ouwater niet vergeten. In zijn tot nog toe eenig met zekerheid erkend werk, dat zich in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn bevindt en de Opwekking van Lazarus voorstelt, is de stijlverwantschap met den grooten Dirck onmiskenbaar (blz. 56). Maar hoe moet men dit verband tusschen de beide Hollandsche schilders construeeren? Hier rijst nog steeds een groot vraagteeken in de kunsthistorie. Van Mander, die zoo uitvoerig over Albert van Ouwater schrijft en zijn werken zoozeer roemt, tracht al op spitsvondige wijze uit te rekenen wanneer hij precies geleefd heeft, maar den lezer geheel overtuigen vermag hij toch niet.

Wie was ouder en gevend of werkten zij gelijktijdig? Het valt moeilijk, zich voor te stellen, dat Albert reeds werkte te Haarlem vóórdat Bouts zijn vaderstad verliet, dus vóór ± 1445. Maar onmogelijk is dit niet;

28 × 23.5 cm
ALBERT BOUTS, DE OPSTANDING – DEN HAAG, MAURITSHUIS.

hij kan als jongmaatje de beginselen der kunst nog bij Bouts geleerd hebben en zich op het atelier of in den schilderskring, dien Bouts bij het verlaten van Haarlem er waarschijnlijk achterliet, verder ontwikkeld hebben. Dit zou dan den grooten Bouts-invloed verklaren, die op zijn paneel van Lazarus' Opwekking te constateeren valt. Dat hij jonger dan Bouts was, moet volgen uit het feit, dat Geertgen tot St. Jans volgens Van Mander's uitdrukkelijk bericht nog zijn leerling geweest is en dit

kan niet vroeger dan in het begin der 80er jaren gesteld worden. Er is echter nog een andere meester, die reeds lang in de kunstgeschiedenis gesignaleerd is als sterk beïnvloed door den stijl van Dirck Bouts en wel de z.g. Meester der Tibertijnsche Sibylle, aldus genoemd naar een schilderij met deze voorstelling in het Städel-Instituut te Frankfort (blz. 58). Inderdaad is hier, hoewel op een veel lager niveau, groote verwantschap met Bouts vast te stellen, maar, naar mij dunkt, inniger nog is het verband met Ouwater. Afgezien van den algemeenen indruk, die het viertal schilderijen, dezen meester toegeschreven, maken – zij vallen geheel uit de sfeer der Vlaamsche primitieven en doen om hun afgemeten stijfheid en koele nuchterheid volkomen Hollandsch aan – kan men in onderdeelen niet te miskennen verwantschap met Ouwater's werk aanwijzen. Het hier typeerende uiteenvallen van de compositie in twee groepen, die nauwelijks met elkander verbonden zijn, vindt men op drie der stukken van den anonymen meester in dezelfde mate terug (in het schilderij te Frankfort, waaraan hij zijn noodnaam dankt, zijn het drie groepen, die los van elkaar staan). De mannen hebben vaak te korte halzen en men ziet er verschillende, die duidelijk den indruk maken een „stijven nek" te hebben en slechts met moeite hun hoofd te kunnen draaien. En deze merkwaardigheden kan men juist op Ouwater's opwekking ook bespeuren, zoodat de vraag zich opdringt, of wij hier niet met werken te doen hebben, die alle van één meester, n.l. van Ouwater zijn. De expressie der figuren gaat niet zeer diep en nooit vindt men er het sterke

59 × 40 cm
ALBERT BOUTS, MADONNA
NEW-YORK, KUNSTHANDEL.

ALBERT VAN OUWATER - DE OPWEKKING VAN LAZARUS - K. F. MUSEUM - BERLIJN.

gevoelsleven van Bouts in terug. In alle vier werken van den Sibyllemeester aanschouwen wij uitvoerig behandelde landschappen als achtergrond en deze hooren zeker tot de best geslaagde onderdeelen zijner werken; vooral in de opwekking van Lazarus in het Museum te Mexico (blz. 57) – helaas slechts in foto bekend – heeft het een zeer poëtischen, vooral ook zeer persoonlijk karakter. Schiet ons bij deze erkenning niet Van Mander's opmerking in de gedachte, dat Ouwater uitblonk door het schilderen van landschappen? Natuurlijk zou pas een confrontatie der vier werken van den Sibylle-meester met het stuk van Ouwater te Berlijn, waardoor men schilderwijze en coloriet kan beoordeelen, het vraagstuk definitief kunnen oplossen of al deze werken al dan niet van één hand zijn, zoodat de vage persoon van Albert van Ouwater dan plotseling vasten vorm zou krijgen. In kwaliteit staan zij met het stuk van den laatsten alle op één lijn, zij hooren alle tot de goede middenklasse. Maar hoe een dergelijk onderzoek ook zou afloopen, één ding lijkt mij thans reeds zeker: het werk van den Sibylle-meester is Hollandsch en niet Vlaamsch. Er zijn *te* veel kenmerken, die den stijl met Haarlem verbinden en buiten de relatie met Dirck Bouts is er niets in, wat aan Vlaamsche kunst herinnert. Het plaatsen van de voorstelling in den binnenhof van een kasteel of op een stadsplein, het overdadig gebruik maken van architectuurmotieven met poortgebouwen en torens, met doorkijkjes in binnen-

80 × 40 cm
MEESTER VAN DE TIBURTIJNSCHE SIBYLLE
(ALB. VAN OUWATER?)
MEXICO, MUSEUM S. CARLO.

MEESTER VAN DE TIBURTIJNSCHE SIBYLLE (ALBERT VAN OUWATER?) - DE TIBURTIJNSCHE SIBYLLE VOORSPELT KEIZER AUGUSTUS DE GEBOORTE VAN CHRISTUS - STÄDELSCHES INSTITUT, FRANKFORT.

kamers, het stoffeeren met honden en pluimvee, de onuitputtelijke fantasie in het bedenken van wonderlijke hoofddeksels – hoeden of mutsen – der mannen, deze typische bijzonderheden, die des meesters eigen aard onder de schilders bepalen, vindt men op bijna dezelfde wijze en geheel verwant terug in de Haarlemsche houtsneden, die tusschen circa 1460 en 1486 ontstaan zijn. In de illustraties van de boeken van den drukker Jacob Bellaert, tusschen 1483 en '86 verschenen en in de daaraan voorafgaande blokboekillustraties, die er bij aansluiten, ziet men deze zelfde karakteristieke details. Het lijkt dus onmogelijk, den meester der Tiburtijnsche Sybille los te denken van het Haarlemsche kunstleven in de tweede helft der 15e eeuw. Daarbij komt, dat, waar met geen enkelen anderen Vlaamschen meester eenig verband of verwantschap te ontdekken valt, wel degelijk met andere Hollandsche tijdgenooten connecties zijn aan te wijzen. Zoo voorvoelt men in enkele figuren op zijn „Huwelijksinzegening van Maria en Jozef" te Philadelphia (afgebeeld bij Friedländer, Altniederländische Malerei III, Tafel LXV) Geertgen tot St. Jans, terwijl eenige profielkoppen op de Kruisiging in de verzameling Crombez te Parijs (blz. 59) ons onweerstaanbaar aan den Virgomeester doen denken.

144 × 103 cm
MEESTER VAN DE TIBURTIJNSCHE SIBYLLE
(ALBERT VAN OUWATER?)
PARIJS, VERZ. CROMBEZ

Ongemerkt zijn we echter geheel afgedwaald van Leuven en de Zuidelijke Nederlanden en in Haarlem, het hart van het toenmalige Hollandsche kunstleven beland. Maar dit komt door het zonderlinge kunsthistorische verschijnsel, dat wij hier in Holland deze sterke reflex van Dirck Bouts' kunst aanschouwen, waarvan wij nog niet weten of het een parallel is, die uit dezelfde bron stamt of een aftakking, die toch

uit hem zelf is voortgekomen. In dit laatste geval zou men moeten vaststellen, dat het zaad van zijn kunst in Haarlem in veel vruchtbaarder bodem gevallen is en dat hij er een veel grootere school heeft nagelaten dan te Leuven. Dit zou dan te verklaren zijn uit het feit, dat zijn kunst zoo innig en typisch Hollandsch is, dat zij alleen op eigen bodem aarden kon en de Vlamingen toch eigenlijk niet heeft vermogen te pakken.

LITTERATUUROPGAVE

K. van Mander: Het Schilderboeck, Haerlem 1603.
Edw. van Even: Thierry Bouts, Six lettres à M. Alph. Wouters, Louvain 1864.
M. J. Friedländer: Alt-Niederländische Malerei III.

De afbeeldingen op blz. 4, 5, 6, 19, 20, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 37, 39, 41, 45, 46, 47, 48, 52, 55 en 58 zijn vervaardigd naar foto's uit het bezit van Dr M. J. Friedländer en welwillend door hem voor dit doel afgestaan. De overige foto's zijn afkomstig uit het bezit van den schrijver en den uitgever.